Source : Claude Michel CLUNY, *L'homosexualité à l'écran* (1973)
© Cinéma, n°175, avril 1973, p. 92-102

L'HOMOSEXUALITÉ À L'ÉCRAN

En plein 19e siècle, l'empereur de Chine croyait régner sur le monde entier – on n'osait pas suspendre une Loi imaginaire. Notre civilisation, qui est celle de la vitesse et de l'image, a eu besoin de trois quarts de siècle pour que l'art qui lui est essentiel, le cinéma, puisse enfin reconnaître, franchement, l'existence de l'homosexualité, cet *éros* si joliment nommé minoritaire [1]. La céleste, et mortelle erreur mandarine, n'était pas dénuée de grandeur ; notre refus n'était qu'un masque hypocritement posé sur la vieille figure d'une intolérance.

LES LOIS DU SILENCE

Le cinéma trouvait sur sa route, non seulement le cadavre à peine froid du 19e siècle, mais une longue tradition qui avait glacé l'Occident après les libérations de la Renaissance. La mise en place de régimes autocratiques, de plus en plus conscients de la nécessité, pour se maintenir, de pratiquer l'asservissement économique et politique de leurs peuples, et de réduire les forces individualistes au seul service de l'état, ne pouvait que renforcer les interdits de toute nature : à cet égard le règne de Louis XIII illustre le glissement du libéralisme vers l'étatisme ; les moeurs en France, en Angleterre, vont être également enfermées dans des systèmes répressifs. L'Eglise se fera une fois de plus l'agent du pouvoir : sous Louis XIII, Louis XV, on brûle allègrement au nom du Christ ceux qu'on a suspectés de « sodomie ». Quand, plus récemment, Hitler voudra se débarrasser d'officiers généraux qui ne lui sont pas favorables, il les fera accuser — avec des preuves fabriquées qui ne tiendront pas — d'homosexualité. Ce qu'on a baptisé *la nuit des longs couteaux*, ce massacre mis en scène par Luchino Visconti dans **Les Damnés**, était, est-il besoin de le rappeler, un règlement de comptes politique sans aucune espèce de référence morale, et pour cause.

La littérature commençait une lente bataille pour se débarrasser d'interdits moins formulés que ressentis comme repères fondamentaux de l'autocensure dont la société attendait qu'elle soit pratiquée sans faiblesse par l'écrivain. Les ennuis de Baudelaire ou de Flaubert dans un domaine donné comme *normal* pouvaient laisser présager le pire à qui se hasarderait à la franchise. Pourtant, Hugo et Balzac, qu'on ne peut suspecter d'avoir voulu prêcher pour leurs saints, rendaient droit de cité aux maudits de Sodome et de Gomorrhe. Mais ni la législation ni les moeurs ne cédaient : Wilde a perdu son procès parce qu'il l'a entrepris. S'interrogeant sur la persistance de la réprobation affichée et sur une répression qui ne désarmait pas, Freud note dans son **Introduction à la psychanalyse** que la crainte de succomber à la tentation d'un mal révèle une « jalousie secrète », dans la mesure où, précisera Marcuse, « les perversions expriment ainsi la rébellion contre la soumission de la sexualité à l'ordre de la procréation et contre les institutions qui défendent cet ordre » [2]. Et encore, commentant Otto Rank (**Sexualität und Schuldgefülh**), Herbert Marcuse ajoute-t-il : « L'imaginaire ne joue pas seulement un rôle constitutif dans les manifestations perverses de la sexualité ; en tant qu'imagination artistique, il lie aussi les perversions aux représentations de la liberté et de la satisfaction intégrales. Dans une société répressive qui impose qu'on mette sur le

même plan ce qui est normal, ce qui est socialement utile et ce qui est bien, les manifestations du plaisir pour son propre compte apparaissent nécessairement comme les *fleurs du mal »*. Précisons s'il en était cette fois besoin, que le profit régit ce que Marcuse définit comme « socialement utile », et que, parce que sa fin n'est pas la procréation, l'homosexualité est rangée dans la catégorie des « perversions ».

Battue en brèche par les grandes oeuvres littéraires, la psychologie et la psychanalyse, la morale traditionnelle voyait ruiner la règle d'or de toute aliénation : le refus de montrer ce qu'elle ne voulait pas voir. Mais le vieux terrorisme demeurait redoutable, et plus encore vis-à-vis d'un art aussi nouveau que le cinéma, parce que l'image allait au but plus vite que l'écriture, et que les moeurs étaient depuis trop longtemps conditionnées pour qu'un cinéaste se risque à balayer brusquement les tabous. Il n'était pas simple cependant d'éviter toujours ce qui, dans les personnages, les situations, les thèmes, était évident. La liberté d'expression au cinéma, quant à l'homosexualité, reste significativement *encadrée* par la réflexion de la reine Victoria affirmant qu'il était inutile de prévoir des lois à l'encontre de l'homosexualité féminine, parce qu'elle n'existait pas, et par cette initiative récente de la censure espagnole, qui fait dire à Bogarde mourant les yeux perdus sur l'éphèbe aimé (**La Mort à Venise**, de Visconti) : « Mon fils ! » Exemple – non démenti – de l'hypocrisie la plus canaille et la plus bête. Dans les décombres d'un moralisme désuet, conservateur et résolument répressif, le cinéma s'est peu à peu dégagé des interdits, là où la liberté d'expression a pu acquérir une réalité de fait. On est ainsi passé du *ne pas montrer ce qu'on ne veut pas voir* à une attitude de retrait, dont l'éthique pourrait être : *ne pas voir ce qu'on ne peut pas ne pas montrer*.

DES FEMMES ENTRE ELLES

La réflexion de la reine Victoria n'est pas une boutade en l'air (peut-être une méconnaissance ?). Elle révèle, ou plutôt confirme, une différence à partir de laquelle on aura loisir de comprendre pourquoi la peinture du 19e a fait place aux **Amies** de Courbet, et le cinématographe aux **Jeunes filles en uniforme** de Léontine Sagan (en 1931), sans le scandale qu'eussent provoqué peut-être les bergers de Virgile (il ne manque pas de traducteurs pour changer les pâtres en bergères sans la moindre vergogne), ou les collégiens de Schlöndorff ou de Richardson. L'amour des femmes entre elles n'a guère soulevé l'indignation des censeurs. Pour les tenants d'une civilisation qui mettait la femme en tutelle, et la considérait comme un objet de plaisir bourgeois, l'amour des garçons était jugé comme une dérobade, alors que le saphisme, pourquoi pas, pouvait être un piment dans les plaisirs. Les mouvements féministes naissants avaient d'autres chats à fouetter que de surveiller les déshabillés de sérail du cinématographe. Sur la lancée des traditions théâtrales, des « boîtes » et des cabarets, le cinéma pouvait jouer sur le saphisme pour donner des femmes en pâture à son public. Paradoxalement, la condition féminine bénéficiait, dans son asservissement, d'une tolérance dont le libéralisme apparent n'avait d'égal que le mépris. Aujourd'hui encore, la quasi-totalité des productions germano-scandinaves dites « érotiques » (et qui le sont si peu) ignorent l'homosexualité masculine mais exploitent le saphisme au maximum ; s'il existe une production spécialisée dans l'homosexualité masculine, elle reste limitée au niveau de la distribution (en Europe elle est bloquée), sinon sous le manteau, ou dans quelques salles spécialisées aux Etats-Unis.

La littérature devait venir au secours du film, mais si Mauro Bolognini a pu s'enchanter à nous distraire avec **Mademoiselle de Maupin** (homme ou femme, qu'importe, elle est aimée !), Balzac n'a pas eu la chance de Gautier, et l'esthétisme de l'image n'a pas suffi à Albicocco pour,

d'un beau livre, **La Fille aux yeux d'or**, faire un film mémorable. Dans trois directions différentes, on découvre trois approches de l'homosexualité féminine définie avec une gamme assez riche de notions réalistes et de liberté. A l'aise dans la peinture de la bourgeoisie française, Claude Chabrol a traduit dans **Les Biches** les ambiguïtés qui peuvent naître, entre des êtres pourtant assez libérés de tout conformisme, parce que (peut-être) l'argent, qui permet d'acheter, n'assure pas toujours le rachat ; il retrouve, dans la dramatisation finale, une voie tragique, un peu artificielle. D'un réalisme poétique cru et d'une constante violence, celle des **Abysses**, adaptation des **Bonnes** de Jean Genêt par Niko Papatakis. Si les héroïnes de Genêt sont tragiques, au sortir de leur condition sordide d'esclaves, les femmes mises doublement en scène par Robert Aldrich dans une oeuvre d'une misogynie coupante (**Faut-il tuer Sister George ?**), dont il avait déjà donné des preuves dans le discutable **Qu'est-il arrivé à Baby Jane ?**, appartiennent au petit monde de la télévision britannique. La BBC sert de cadre aux malheurs sentimentaux et professionnels d'une actrice vieillissante et de troisième ordre, dont l'insupportable et maladive tyrannie à l'égard de la jeune fille qu'elle a recueilli et avec qui elle vit prépare le drame. Or, quoi qu'on puisse si on y tient reprocher à Aldrich, quant à la carence quasi totale de pitié envers ses **bonnes femmes** (ainsi une fois titrait Chabrol), voire la jubilation d'une prise de vues gravant à l'acide sans rien épargner, on ne saurait nier la valeur de témoignage d'une fiction d'un tel réalisme. L'amour maladroit qui se détruit soi-même est d'autant plus émouvant ici que l'idéalisation, la sublimation sont absentes du propos. L'honnêteté d'Aldrich, dans sa cruauté même, c'est de nous avoir montré à l'évidence que la passion efface les catégories abstraites de la morale. On ne s'attendait pas à sauter le pas suivant, dans le mode tragi-comique : faire accepter à un homme un partage dont il ne serait pas l'auteur, mais deux fois la victime ! Ecrit pour Liz Taylor, qui avec Suzannah York et Michael Caine se livre à un numéro étourdissant magnifiquement filmé par Brian C. Hutton, ce canevas pour théâtre de boulevard réussit à rendre crédible et en tout cas passionnant le rapt par Liz de la maîtresse de son mari. Un sexe fort vaut-il encore deux sexes faibles ? **Zee and C°** nous en ferait douter… (Le bon goût français a fait qu'on a baptisé le film **Une belle tigresse**). Mais au-delà d'une réussite formelle indéniable — et d'un vert dialogue —, la comédie prend une dimension physique : et nous fait *voir* que cet amour qui n'existait pas pour des yeux victoriens dispose des mêmes armes et engage les êtres comme tout amour véritable. La scène-clé de **Faut-il tuer Sister George ?**, dont la force a la beauté d'une page de D.H. Lawrence, ou la franchise de jeu de la comédie de Hutton, rendent enfin l'homosexualité féminine à sa vérité.

De ces amours de femmes, de beaux visages moins marqués que ceux des héroïnes d'Aldrich ou de Genêt restent en mémoire. Si nous gardons le souvenir d'Alice Roberts, c'est pour avoir été la comtesse Geschwitz, amoureuse de l'admirable Louise Brooks, la **Lulu** de Pabst, dont la version française fut trafiquée pour les motifs qu'on devine (1928). Marie Laforêt et Françoise Prévost (**La Fille aux yeux d'or**), Jany Holt et Françoise Christophe (**Mlle de La Ferté**), comme Elsa Martinelli et Annette Stroyberg dans **Et mourir de plaisir** ne péchèrent pas, si l'on peut dire, par manque de talent ; mais il faut bien convenir que ces oeuvres, et quelques autres, n'ont pas apporté de grands titres de gloire à l'histoire du cinéma. Intelligentes, les adaptations tournées par Jacqueline Audry de **Olivia**, de **La Garçonne**, sont l'exemple même d'un cinéma littéraire, appliqué à servir son prétexte avec une scrupuleuse fidélité. Et puis, n'est pas Marlène qui veut, dont la seule silhouette, pourvu qu'elle porte un frac et un huit-reflets, incarne à tout jamais la vamp idéale androgyne. Pour Parker Tyler, les diverses performances de Mae West lui valent d'être la première : « The ease and authority of Miss West as a homosexual camp symbol speaks aloud of her unique privilège : she is, after all, a woman. » [3]. Ceux qui l'ont vue dans l'extravagant **Myra Breckenridge**

de Michael Sarne, en 1971, trouveront l'argument sans réplique, et accorderont volontiers, au musée des Monstres Sacrés, une place privilégiée à la stupéfiante Miss West.

LES YEUX DE L'AUTRUCHE

A l'abri de la Bible, derrière quoi tonnait « le cruel dieu des Juifs » détesté d'Athalie, deux cinéastes bien oubliés, J.S. Watson et Melville Weber tournèrent, en 1933, l'arrivée des Anges à Sodome, ne laissant rien ignorer des désirs bien naturels dont étaient l'objet ces parfaites images du Créateur. Ce film d'avant-garde, que Tyler considère comme précurseur (et les photographies qu'on en connaît sont belles), a sans doute été le premier film célébrant l'homosexualité masculine – en tout cas le premier dont on ait gardé la trace. **Le Sang d'un poète**, qui a précédé ce **Lot in Sodom**, pouvait être diffusé largement (!) sans que le public y découvre malice, parce que film-blason, ainsi que le définissait Cocteau, et partant lisible par ceux-là seuls qui en sauraient déchiffrer le langage. De fait, le cinéma allait éviter, le plus longtemps possible, d'aborder franchement la sexualité, sans parler du corps, surtout quand elle n'était pas conforme à la schématisation qui passait pour être, et devoir être la norme. Une symbolisation irrépressible envahit naturellement l'art cinématographique : parfois inconsciemment, quelques fois avec humour. Il n'empêche que le cinéma se voyait impuissant à rendre compte d'une sexualité qui avait présidé à la naissance d'une grande part des chefs-d'oeuvre dont les civilisations pouvaient s'enorgueillir, ou qui, simplement, régissait la vie d'une grande part de l'humanité. Sauf, comme feu Maurois, à mentir délibérément par abstention, une vie de Byron à l'écran était impossible, et il aura fallu attendre les années 70 pour voir traiter librement la biographie de Tchaïkowski (**Music Lovers**, de Ken Russell), ou, hélas, de Rimbaud, victime, de la part de Nelo Risi, d'outrages contre lesquels on ne peut rien : la mémoire est sans armes contre la bêtise (**Une saison en enfer…**). Il n'y a pas si longtemps qu'on a pu subir un Louis II de Bavière sans le secours d'un seul tendre cocher (est-ce le film d'Helmut Kautner ?) – ce qui aurait dû valoir à l'auteur un Grand Prix au salon des Illusionnistes !

Or, si la morale, ou ce qui en tient lieu, doit être évoquée, c'est bien à ce propos : cocufier la vérité, *travestir* la réalité, ne me paraissent pas relever d'une conception extrêmement louable de l'Histoire, ni constituer les vertus d'une déontologie de l'imagination créatrice. Dès les premiers pas du cinéma, en tant que témoin, les opérateurs filmèrent les guerres et les massacres, le « film d'art » reconstitua quelques crimes politiques, et l'un des plus célèbres titres du jeune cinéma américain est ce **Great Train Robbery** dont Porter faisait à la fois le père du western des hors-la-loi et celui du thriller… L'apparition d'une lesbienne inquiétait donc davantage que la présence d'un étrangleur ou d'un *gunman*. Le « peplum », quant à lui oublia avec constance qu'on disait de Jules César : il est le mari de toutes les femmes, et la femme de tous les hommes ! Les tabous à propos de l'homosexualité masculine, quelle qu'elle soit, étaient défendus avec âpreté, et s'avéraient d'autant plus résistants qu'ils traduisaient, après des siècles de conditionnement un racisme entretenu en conscience (auquel échappait une classe privilégiée – mais à être reconnu comme homosexuel donnait une arme possible contre tous, qui était un des recours favoris de la pression politico-policière de tous les régimes, et encore ces dernières années quelques hommes à vocation politique ont-ils été contraints au silence de cette manière).

La haine prête à éclater contre tout ce qui n'est pas la loi du plus grand nombre, le vieux réflexe de compensation par la violence — la jalousie secrète que Freud évoquait —, ont été mises en scène dans une œuvre d'un réalisme exemplaire, et qui ne fait que pousser au paroxysme un *refus*

créé et entretenu par une morale et une éducation encore enracinées : **Scènes de chasse en Bavière**, de Peter Fleischmann, c'est au fond l'aboutissement des pulsions destructrices qui naissent dans un groupe aux dépens d'un autre plus faible et dont **Les Désarrois de l'élève Törless**, de Volker Schlöndorff, comme aussi bien, mais appliquée à d'autres mœurs, **La Veuve Couderc** de Granier-Deferre.

UN AMOUR COMME LES AUTRES

On comprend pourquoi l'homosexualité à l'écran s'est réfugiée si fréquemment derrière une symbolique au second degré que le public, pour sa plus grande part, ne décodait pas. On peut *lire* de manière somme toute satisfaisante des films comme **Le Faucon maltais**, ou **L'inconnu du Nord-Express**, sans éclaircir vraiment la nature des rapports qui lient Peter Lorre au *fatman* dans le thriller de Huston, ou le pourquoi qui précipite, comme on dit en terme de chimie, la rencontre Farley Granger / Robert Walker sous la houlette de Hitchcock. Le jeu des ambiguïtés s'avère parfois plus riche que l'aveu d'une situation donnée : pour ne pas quitter Hitchcock, il est indéniable que la trame subtile du film précédent est plus chargée de *sens* que l'exploitation somme toute linéaire d'une assez sommaire proposition « nietzschéenne », comme celle qui est l'argument de **La Corde**. Ce n'est pas parce qu'un couple de garçons habite un film que ce film devient passionnant – les preuves malheureuses du contraire ne font pas défaut. Et ce qui n'est pas dit, mais qui est suggéré, ou évident parce qu'implicite acquiert parfois la force d'impact des réalités dévoilées : ainsi dans **Plein Soleil**, de René Clément, foisonnant de repères (dont la valeur psychanalytique est certaine, mais surtout dont la signification est immédiatement lisible) tout au long de l'extraordinaire jeu de doubles et de dupes tissé entre Maurice Ronet, Marie Laforêt et le jeune et fascinant Alain Delon.

De ces jeux à trois, Clarence Brown avait été l'initiateur avec l'étonnant muet de 1927, **The Flesh and the Devil** (**La Chair et le diable**), dans lequel deux hommes, Lars Hanson et John Gilbert, s'aimaient — et se battaient — autour de Garbo, tels Marc et Tristan autour d'Iseut. L'amour homosexuel peut être un amour comme un autre, et ses interférences, entre les couples dits un peu sommairement *normaux*, ont été depuis **La Chair et le diable** une source d'analyses et de situations, d'une couleur extrêmement changeante selon l'arrière-plan du récit. Les relations des hommes autour de **La Fille à la balançoire**, de Richard Fleischer, n'ont sans doute pas la brutale ambiguïté de ceux des deux amants de Jane Russell, qui dans le **Hors-la-loi** (**The Outlaw**, 1946) de Howard Hughes compte moins qu'un cheval ; on la met en commun parce qu'il se trouve qu'elle est là, mais on peut très bien s'en passer… On peut se demander si les bonshommes de Cassavetes ne sont pas sur le point de parvenir, dans **Husbands**, à la même conclusion ! Dans l'étude considérable qu'il vient de consacrer à l'univers du Western [4], Georges-Albert Astre relève que le héros de l'Ouest, une fois « muré dans son pessimisme (…), s'écarte de plus en plus de la société » – ce que traduisent des films sans rapport avec le thème qui nous occupe, mais qui sont révélateurs d'un problème de fuite, de refus analogue, tels **Five Easy Pieces** (**Cinq pièces faciles**) de Bob Rafelson. Et, constate Georges-Albert Astre, « il n'est pas jusqu'à ses relations affectives qui ne deviennent mal définies, sujettes à caution, voire franchement anormales comme en témoigne l'apparition dans les westerns d'un thème autrefois tabou, celui de l'homosexualité. Evidente et tragique dans **Warlock**, elle nimbe d'une aura pernicieuse **The Law and Jack Wade**, (1958) de John Sturges et est ressentie quoique de manière plus diffuse, tout au long de **The Left Handed Gun**. »

Se conjuguent ici l'échappée belle, loin de la femme envahissante, exclusive et sotte qu'a trop souvent fabriquée l'Amérique, et la tendance aux *amitiés viriles*, ou particulières, dont les films de guerre (**Tant qu'il y aura des hommes**, de Zinneman, très allusif), les westerns, le monde des prisons ou celui de la délinquance juvénile. De **La Fureur de vivre** de Nicholas Ray au **Midnight Cowboy** de John Schlesinger, l'irruption de l'homosexualité à l'écran a permis enfin une véritable radioscopie de la civilisation occidentale. On s'aperçoit que la fabulation superbe et décadente de Mankiewicz à partir des obsessions de Tenessee Williams, **Soudain l'été dernier**, est aussi loin de notre temps que la fiction des frères Taviani, **Sous le signe du scorpion**, mais qu'elles concourent l'une et l'autre à préparer des œuvres moins abstraites. Peu à peu se comblent les manques qui empêchaient le déchiffrement du monde et la connaissance de l'homme. La sexualité ne se réduit pas à une notion simpliste du Bien et du Mal et il n'est pas trop tôt pour s'en persuader. Interrogé sur les motivations de son œuvre, Pier Paolo Pasolini répondait : « Quelle est la sexualité qui n'est pas entachée d'ambiguïtés ? Mes obsessions personnelles ne rejoignent-elles pas celles de la plupart ? La différence entre homosexualité et hétérosexualité ne change rien au problème essentiel que pose la sexualité » [5]. Guy Gilles, auteur d'un film trop littéraire mais honnête, **Absences répétées**, déclarait : « … il n'y aura pas de changement profond dans la société tant que la sexualité sera étiquetée » [6]. De la fable poétique qu'est **Théorème** à la tranquillité païenne du **Décaméron**, Pasolini a eu le mérite de faire voir que tout était dans tout, avec moins de recul que Fellini dans le fantastique poème qu'il a imaginé à partir du roman de Pétrone.

On s'aperçoit aussi qu'à l'instar des passions hétérosexuelles, tout en homosexualité se ressemble et rien n'est pareil. Sans doute l'échantillonnage des **Garçons de la bande** réalisé par William Friedkin se ressent-il de la convention théâtrale et s'il n'échappe pas à un visible arbitraire, il n'en est pas moins vrai qu'il récuse valablement les simplifications caricaturales qui avaient présidé, pendant trop longtemps, à toute interprétation de l'homosexualité. Tout sépare le Bogarde de **La Mort à Venise** du Brando de **Reflets dans un œil d'or** (Huston), mais le Louis de Bavière mis en scène par Visconti est-il tellement étranger, in fine, à cet Aschenbach né du récit de Thomas Mann ? Le trio du **Servant** de Losey n'a rien en commun avec celui de Schlesinger, dont l'admirable **Sunday Bloody Sunday** (**Un dimanche comme les autres**) a brusquement mis en lumière, dans un des plus beaux poèmes du cinéma sur l'amour et la solitude, que cela, qu'il était convenu d'ignorer, nous concerne tous. Rien de comparable non plus dans les rapports de Rocco avec son frère Simone et sa maîtresse, et ceux, d'une troublante primarité, qui unissent les deux frères (et puis une fille trouvée) dans **Ostia**, de Sergio Citti. Ce qui demeure en marge, c'est en fin de compte une mythologie inaccomplie (**Les Amitiés particulières**, Delannoy illustrant simplement Peyrefitte), ou demeurant assez infantile parce que ne dépassant pas l'exploitation de l'épiphénomène, comme **Scorpio Rising** (de Kenneth Anger), ou se complaisant dans un baroquisme aux références mal digérées (**Performance**, de Roeg et Cammel, avec Mick Jagger). A mesure que s'éloigne dans le temps la silhouette de Louis Salou en préfet romain, dont les faveurs pour un méchant garçon dégommant à coup de fronde le gentil Tarcissius étaient visibles aux aveugles, et naturellement prises en mauvaise part (il s'agit de la pesante **Fabiola** d'Alessandro Blasetti), le cinéma s'est efforcé à renverser, par le réalisme, la réflexion et la mise en évidence des équivalences sentimentales, des barrières qui n'avaient rien à protéger sinon l'ignorance et la permanence d'un racisme *qui n'osait pas dire son nom*.

Une thématique de l'homosexualité au cinéma exigerait un volume, dont on ne puisse pas dire que sa nécessité se fasse impérieusement sentir. Ce qu'il convient tout de même de remarquer avant de conclure, c'est que la responsabilité du film quant aux distorsions caricaturales dont l'ho-

mosexualité, tant féminine que masculine, reste la cible, est flagrante. Elle était inévitable dans la mesure où le système de production allait au devant des désirs qu'on imaginait les plus bas chez un public méprisé. La politique du cinéma d'auteur a constamment été en butte à une invasion des éléments de la mythologie commerciale : en l'occurrence, il fallait effacer les caractères au profit de schémas tout de suite identifiables : « folles » égarées dans le théâtre, lesbiennes charbonneuses – mythologie par contre efficace parce qu'elle se renie elle-même comme absolu, dans des drôleries (fussent-elles laborieuses, comme **Les Producteurs** de Mel Brooks), ou des comédies graves arrachant finalement les masques, comme **Les Garçons de la bande** de Friedkind. Il reste le domaine du « travesti », dont les figures habitent l'écran depuis toujours, et sans obligatoirement impliquer une possibilité d'interprétation homosexuelle (Audrey Hepburn, dans l'admirable **Sylvia Scarlett** de Cukor, ou les farces de Laurel et Hardy !), mais pouvant, à la limite du document, ainsi qu'a tenté de réussir Frank Simon non sans honnêteté en montrant ce qu'était le monde des travestis-bêtes-à-concours, aux U.S.A. (**The Queen**), atteindre à une certaine dimension tragique, même si on sourit souvent aux déboires du couple plus misérabiliste que hippie de **Trash**.

L'ouvrage de Parker Tyler cité plus haut est, semble-t-il, la seule étude globale sur les aspects de l'homosexualité au cinéma depuis la naissance du 7e Art. L'auteur procède à l'analyse d'un certain nombre de groupes de représentation de l'homosexualité, et met en évidence, à partir des films, les éléments d'une thématique et d'un réseau de *signes* dont on peut voir qu'ils valent également pour « l'autre » sexualité.

Rendue à ses réalités, parfois politiques (il faut se garder d'oublier **Les Damnés**, ou d'ignorer la psychopathologie du **Conformiste** de Bertolucci), sociales, telles elles apparaissent dans la production underground ou parallèle de Warhol et Morrissey, par exemple, ou littéraires, quelles que soient les libertés prises avec les textes par Visconti (**La Mort à Venise**), Serge Roullet (**Benito Cereno**), l'homosexualité peut enfin avouer ses détresses pitoyables, celle d'un Robert Hirsch dans le film de Jessua, **Traitement de choc**, ou celle de l'incroyable couple théâtral de **L'Escalier** (Donen). Elle appartient à la sexualité à part entière, par ses mythologies et les plaisirs du corps — « ces plaisirs, écrivait Colette, qu'on nomme à la légère physiques » —, criminelle (voir la famille de **Bloody Mama**, de Corman!) ou capable du plus bel amour, comme deux des films les plus courageux le donnent à voir, **Les Amis**, de Gérard Blain, **Un dimanche comme les autres** de Schlesinger. Visible, exalté par la beauté plastique dans ces films qui sont les fresques du *novecento* : les peons mexicains de Eisenstein, les jeunes gens chamarrés de Visconti, ceux sauvages et luisants de lumière de Pasolini, cet amour se révèle aussi, simplement, comme un même partage, contre la solitude, la vie et la mort. Vouloir l'ignorer, ne serait-ce pas, pour le meilleur et pour le pire, mutiler notre propre visage ?

Claude Michel CLUNY

1 Françoise d'Eaubonne : **Eros minoritaire**, éd. Baland, 1970.
2 Herbet Marcuse : **Eros et civilisation**, éd. de Minuit, 1963.
3 Parker Tyler : **Screening the Sexes, Homosexuality in the Movies** ; éd. Holt, Rinehart and Winston, New York, 1972.
4 Georges-Albert Astre et Albert-Patrick Hoarau : **L'Univers du Western**, éd. Seghers, coll. « Cinéma-club », 1973.
5 In **La Quinzaine littéraire**, 1er mars 1969.
6 In **Pariscope**.

Autres films mentionnés sous forme d'images d'illustration : **Je t'aime je te tue** (Uwe Brandner), **Zee and C°** (Brian C. Hutton), **La Mort à Venise** (Luchino Visconti), **Les Amis** (Gérard Blain) ; ainsi que Paul Morrisey, réalisateur, et son interprète Joe Dallessandro.